Société Française de Musicologie

Les chants synagogaux notés au XIIe siècle (ca 1103-1150) par Abdias, le prosélyte normand
Author(s): Israël Adler
Source: *Revue de Musicologie*, T. 51e, No. 1er (1965), pp. 19-51
Published by: Société Française de Musicologie
Stable URL: http://www.jstor.org/stable/927801
Accessed: 23/01/2011 15:44

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at http://www.jstor.org/action/showPublisher?publisherCode=sfm.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Société Française de Musicologie is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revue de Musicologie.*

http://www.jstor.org

LES CHANTS SYNAGOGAUX NOTÉS AU XII^e SIÈCLE

(ca 1103-1150)

PAR ABDIAS, LE PROSÉLYTE NORMAND

La rareté des documents hébraïques notés antérieurs à l'Émancipation des Juifs est un fait bien connu. L'ensemble de ces notations, précédant l'an 1800, et relevées dans les répertoires publiés jusqu'à ce jour, dépasse à peine la vingtaine [1]. Aussi comprendra-t-on l'intérêt que suscita la découverte, vers 1918, du plus ancien de ces documents : un folio de la collection E. N. Adler, comportant un *piyyût* (poésie religieuse) avec notation neumatique, provenant de la Genizah du Caire. Cependant, l'étude de cette importante source (notamment la transcription, la datation et la localisation) sur laquelle se sont penchés des historiens et des musicologues distingués au cours de près d'un demi-siècle, s'est heurtée à de nombreuses difficultés. En mars-avril 1965, de nouveaux éléments, d'une importance considérable non seulement pour l'étude de ce fragment mais pour l'histoire musicale juive tout court, ont été portés à notre connaissance par des savants judaïstes : A. Scheiber et N. Golb ont identifié Abdias le prosélyte normand comme étant le scribe du fragment de la collection Adler ; N. Allony a découvert dans la collection de la Genizah de la Bibliothèque Universitaire de Cambridge deux nouveaux fragments, dont l'un comporte une seconde version du texte littéraire du fragment de la collection Adler, et dont l'autre

---

1. Cf. I. Adler, *La pratique musicale savante dans quelques communautés juives en Europe aux XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris-La Haye, 1965, pp. 34-40.

— de loin le plus important — comporte d'autres textes hébraïques avec notation neumatique, également de la main d'Abdias [1].

Dès lors un nouvel examen de l'ensemble de ce dossier du plus ancien témoignage noté d'une pratique musicale synagogale s'imposait. Sans prétendre avoir résolu tous les problèmes soulevés par nos sources, nous sommes aujourd'hui bien mieux armés que nos prédécesseurs pour un essai d'édition et d'étude du cadre historique dans lequel se placent ces documents, principal objet de cet article. Auparavant il sera utile de donner un bref aperçu des travaux antérieurs concernant le fragment de la collection Adler, que nous désignerons désormais sous le sigle *ENA*.

I. — Résumé des études concernant le ms. *ENA*.

Le premier stade de l'étude de ce manuscrit d'un folio, n° 4096b de la collection Adler (lieu de dépôt actuel : Jewish Theological Seminary, N. Y.), date des années 1918-1924. Parmi ceux qui collaborèrent alors à cette étude figuraient E. N. Adler, du côté judaïque, des Bénédictins de l'école de Solesmes, du côté musicologique et A. M. Friedlander reliant les deux disciplines [2]. Les résultats de leurs travaux peuvent être résumés ainsi : le poème, défini comme « Éloge de Moïse », destiné à la fête de *šavû'ôṯ* (Pentecôte) ou de *śimḥaṯ tôrah* (« Réjouissance de la Loi »), comporte six paires rimées de vers pourvues d'une mélodie quasi-identique, chaque paire de vers se terminant par le mot *ke-mošeh* (« comme

---

1. Cf. N. Golb, *Obadiah the proselyte, scribe of a unique twelfth century Hebrew manuscript containing Lombardic neums*, dans *The Journal of Religion*, vol. 45, n° 2, Chicago, avril 1965, pp. 153-156 ; A. Scheiber, *Obadiah the Norman proselyte, notator of the first known Hebrew melody* [en hébreu], dans *Tarbiz*, vol. 34, n° 4, juillet 1965, pp. 366-371 ; N. Allony, *me-hammahzôr le-'ovadyah min-nôrmandyah* dans *Sînay*, vol. 57, Jérusalem, avril-mai 1965, pp. 43-55.

2. E. N. Adler, *Catalogue of Hebrew manuscripts in the collection of Elkan Nathan Adler*, Cambridge, 1921, p. 43, 156 c-d, a joint ici à sa description du manuscrit l'étude musicale effectuée en 1918, à la demande de Dom André Mocquereau, par Dom G. Beyssac et deux de ses confrères de l'abbaye de Quarr dans l'île de Wight, suivie d'une transcription partielle des neumes ; A. M. Friedlander, qui fut associé à l'étude de ce manuscrit dès 1918, consigna les résultats de ses travaux, qui recoupent dans l'ensemble ceux d'Adler et des Bénédictins, dans *Discovery of an ancient Hebrew manuscript containing neums* dans *The musical Times* du 1^er mars 1921, pp. 170-172 et *Facts and theories relating to Hebrew music* dans *Centenary supplement to the Journal of the Royal Asiatic Society*, d'octobre 1924, pp. 100-102.

Moïse »), servant de refrain. Suit un épilogue, librement mélismatique, sur un texte inspiré par Isaïe, LX, 1, dont la citation textuelle (sauf une erreur de scribe), non pourvue de neumes, figure à la fin du manuscrit. Adler, en se basant sur le double acrostiche du poème, essaya d'attribuer la paternité du poème à 'Amr ibn Sahl auteur du XI^e siècle. L'écriture des neumes fut datée du XIII^e ou de la fin du XII^e siècle et identifiée comme appartenant à l'école de notation de l'Italie méridionale dite alors « notation lombarde » et appelée ultérieurement « notation bénéventaine » [1]. Étant donné qu'il s'agit d'une notation diastématique, utilisant des lignes tracées à la pointe sèche, la principale question à résoudre afin de pouvoir déchiffrer et transcrire la notation, fut l'interprétation de la lettre-clef hébraïque. A partir de la sixième ligne, au recto du manuscrit, et jusqu'à la dixième ligne, au verso, figure, en tête des lignes de la notation, un « daleṭ » quatrième caractère de l'alphabet hébraïque. La correspondance logique serait : « daleṭ » = D, c'est-à-dire à première vue la note *ré*. Mais les Bénédictins et Friedlander n'évoquent même pas la possibilité de cette correspondance. N'envisageant pas d'autres correspondances que celles de « daleṭ » = *ut* ou *fa*, ils adoptent dans leurs transcriptions la solution *ut*, sans justifier leur choix [2]. Bien que leurs transcriptions — qui ne diffèrent que sur des points de détail et qui se limitent à la première des six strophes et à la section finale — ne répondent guère aux desiderata d'une édition « scientifique », ces premiers essais nous semblent aujourd'hui plus satisfaisants que ceux effectués ultérieurement. Notons en particulier certaines remarques des Bénédictins concernant des détails paléographiques dont nous tiendrons compte dans notre édition.

En ce qui concerne l'analyse du chant et la question de son identité juive, les Bénédictins ne vont pas au-delà de l'interrogation : « Does this song still exist in the liturgy of to-day and in what form ? ». Friedlander considère l'épilogue mélismatique,

---

1. *Paléographie musicale*, t. XIV (1931), pp. 115-124.

2. *Les Bénédictins* : « Anyhow this sign [= daleṭ] should correspond with the clef ut or with the clef fa both admissible, having regard to the small extent of the melody ». — *Friedlander* : « ... the numerical value of the Hebrew letter Daleth being 4, this letter was used to denote the clef Fa on the fourth line », mais il transcrit, comme les Bénédictins, en adoptant la correspondance daleṭ = *ut*. Il est vrai qu'en ce qui concerne les six strophes du poème où le chant se meut à l'intérieur de l'hexacorde (*sol* → *mi* ou *do* → *la*) il n'y a guère de différence entre la solution de « daleṭ » = *ut* et celle de « daleṭ » = *fa*. Mais dans la section finale le chant dépasse plusieurs fois l'hexacorde.

suivant la partie strophique de notre pièce, comme « a species of Hazzanuth, i.e. an intonation rendered by the Cantor ».

Le second stade dans l'étude de cette source, par H. Avenary et E. Werner, a eu lieu une vingtaine d'années plus tard. Les divergences d'Avenary [1] avec ses prédécesseurs concernent surtout la question du « dalet̲ », qu'il interprète comme une clef de *ré* et la datation du manuscrit, qu'il attribue aux XI^e-XII^e siècles. Par ailleurs, sa publication représente le premier essai d'une édition intégrale du texte et de la musique.

Vers 1945 E. Werner publie la première strophe et l'épilogue du poème sous forme d'un disque et en 1947 il consacre une brève étude à ce document dans un article sur les sources du chant synagogal [2]. Werner ne discute pas la question de la clef mais selon sa transcription il s'avère qu'il interprète le « dalet̲ » comme une clef de *sol*. En ce qui concerne la date et la provenance Werner considère que « the manuscript was written about 1280-1320, in Northern Italy, as the form of the « Lombardic » neums clearly indicates [3] ». Par ailleurs, Werner relève que le style du chant « is closely akin to that of the Gregorian Plainsong of the Church... »

Au dernier stade, avant les découvertes récentes, sont venus s'ajouter au dossier de cette recherche les travaux de N. Allony, A. Yaari et une nouvelle étude de H. Avenary. L'article d'Allony [4] représente le premier essai sérieux d'étude de ce fragment du point de vue littéraire et de la paléographie hébraïque. Il relève notamment le fait que notre fragment s'avère d'une écriture hébraïque orientale, mettant ainsi en relief une contradiction apparente concernant la provenance du manuscrit : les neumes

---

1. H. LÖWENSTEIN (devenu H. Avenary), *mangînôt̲ hay-yehûdîm be-t̲awê mûsîqah ʿad šenat̲ 1800*, dans *Kirjat Sepher*, vol. 19, Jérusalem, 1942-43, pp. 259-266 (sur *ENA*, pp. 259, 262-63, 265).

2. Voir face n° 7 de l'album « Israel sings », N. Y., ca 1945 et *The oldest sources of synagogal chant* dans *Proceedings of the American Academy for Jewish Research*, vol. 16, N. Y., 1947, pp. 225-232 (sur *ENA*, pp. 226-227), et ultérieurement dans *New Oxford History of Music*, I, London, 1957, p. 326, où l'on trouvera une transcription identique à celle ayant servi pour le disque, et dans *Hebräische Musik* (= Das Musikwerk, Heft 20, Köln, 1961), p. 9.

3. *The oldest sources* (voir note précédente), p. 227. — Comme l'ont relevé les auteurs de la Paléographie musicale, vol. XIV, l'impropriété du terme de notation « lombarde » pour désigner l'école de notation dite aujourd'hui « bénéventaine », a entre autres pour conséquence ce genre d'attributions erronées d'une provenance Nord-Italienne à des manuscrits provenant de l'Italie méridionale (voir ci-dessus p. 21 note 1).

4. *Miš-šîrat̲ sefarad û-lešonah*, dans *Sînay*, vol. 44, Jérusalem, 1958-59, pp. 152-169 (sur *ENA*, pp. 161-165).

témoignent d'une provenance occidentale tandis que l'écriture hébraïque témoigne d'une provenance orientale, contradiction qui sera résolue ultérieurement par l'identification d'Abdias le prosélyte normand comme étant le scribe du manuscrit. Yaari dans son « Histoire de la fête de śimḥaṯ tôrah » [1] considère que ce *piyyûṭ* était destiné à cette fête. Il fait état de plusieurs poèmes parallèles dont le sujet est Moïse, qui commencent comme notre poème avec le mot « mî » et dans l'un de ces poèmes on trouve également la terminaison « ke-mošeh », en guise de refrain. Selon lui ce poème proviendrait de la France du Sud. La dernière édition du texte et de la musique par Avenary [2] est à quelques légères variantes près, identique à son édition précédente. En se basant sur l'aspect des neumes Avenary envisage ici soit une provenance italienne, du début du XII^e siècle, soit une provenance de la France du Nord, de la seconde moitié du XII^e siècle.

En résumant l'état de la recherche antérieure aux découvertes récentes, nous avons pu nous apercevoir que des nombreux points obscurs subsistent dans l'étude de ce fragment de la Genizah, ainsi que des divergences importantes séparant les différents chercheurs, au sujet de la date du manuscrit, de sa provenance géographique et de son contenu musical : l'un hésite entre le XI^e et le XII^e siècle, le second entre le XII^e et le XIII^e siècle tandis que le troisième limite ses hésitations entre la fin du XIII^e et le début du XIV^e siècle ; les affirmations relatives à la provenance géographique ne sont guère moins variées : tandis que le plus prudent hésite entre la France du Nord et l'Italie, d'autres affirment une provenance soit de la France du Sud, soit de l'Italie du Nord, et un quatrième envisage une provenance orientale ; enfin les différentes transcriptions du chant nous présentent un choix entre trois modes différents.

Cet aperçu ne vient nullement diminuer la valeur de la contribution de nos prédécesseurs dans l'étude de cette source. N'oublions pas qu'ils étaient en présence d'un fragment unique, détaché de son cadre et dont l'approche nécessitait une imagination fertile, et peut-être même du courage, en attendant de disposer de données supplémentaires comme celles qui viennent de nous être fournies et qui peuvent éclairer cette recherche d'une nouvelle lumière.

---

1. *Tôledôṯ ḥag śimḥaṯ tôrah*, Jérusalem, 1963-64 (sur *ENA*, pp. 446, 474-75).
2. Dans *Tatzlil*, fasc. 4, Haifa, 1964, pp. 5-9.

II. — L'IDENTIFICATION DU SCRIBE : ABDIAS, LE PROSÉLYTE NORMAND.

Avant de tirer les conséquences de l'identification d'Abdias, le prosélyte normand comme étant le scribe du ms. *ENA* et du ms. de Cambridge découvert récemment, notamment pour la datation et l'établissement de la provenance de ces sources, nous devons présenter brièvement ce remarquable personnage. Abdias nous est connu par des fragments de son autobiographie, écrite en hébreu biblique, relatant sa naissance et sa jeunesse en Italie du Sud et ses voyages en Orient après sa conversion au Judaïsme [1]. En dehors de ces fragments nous avons connaissance d'une lettre de recommandation donnée à Abdias par Baruch ben Isaac, rabbin d'Alep [2] et d'un fragment autographe d'un recueil de prières préparé par Abdias [3]. L'attribution à Abdias d'un fragment supplémentaire écrit par un chrétien anonyme converti au Judaïsme, est controversée [4].

Descendant d'une famille normande noble Abdias naquit à

---

1. Sept ff. de sa chronique, dite « Rouleau d'Abdias », ont été découverts jusqu'à ce jour et publiés par E. N. Adler dans *Revue des études juives*, vol. 69, 1919, pp. 129-134, J. Mann, dans *id.*, vol. 89, 1930, pp. 245-259, S. D. Goitein dans *Journal of Jewish Studies*, vol. 4, pp. 74-84, (qui ne donne que la traduction anglaise des fragments hébraïques découverts par lui) et A. Scheiber dans *Kirjat Sepher*, vol. 30, 1954-55, pp. 93-98 ; version anglaise du même article (mais avec des fac-sim. supplémentaires) dans *Acta Orientalia Hung.*, vol. 4, 1954, pp. 271-299. Pour un complément de la bibliographie concernant les études sur Abdias voir N. Golb dans *Itzhak Ben Zvi memorial volume...*, Jérusalem, 1964, vol. 1, p. 102 et surtout S. SHAKED, *A tentative bibliography of Geniza documents*, Paris-La Haye, 1964, pp. 39, 51, 113, 157, 201, cité par A. Scheiber dans l'article mentionné ci-dessus p. 20 note 1.

2. Le début de cette lettre fut publié par S. A. Wertheimer dans *Ginzê Yerušalayim*, vol. 2, Jérusalem, 1900-1901, fol. 16a-17a, et la suite par J. Mann dans *Revue des études juives*, vol. 89, 1930, pp. 247-249.

3. Découvert en 1924 par J. Mann, ce fragment de la Genizah d'un fol., conservé au Hebrew Union College à Cincinnati sous la cote n° 8, de leur collection de la Genizah, fut décrit et partiellement publié par Mann dans l'article cité dans la note précédente, p. 246. N. Allony, qui publia ce fragment intégralement dans *Sînay*, vol. 57, 1965, pp. 50-52, considère que nos deux fragments de musique ont fait partie du même recueil de prières malgré la difficulté que ces trois ff. sont de formats différents : 195 × 145 mm (le fragment du recueil de prières), 138 × 100 mm (le fragment de musique *ENA*) et 165 × 125 mm (le nouveau fragment de musique de Cambridge).

4. Publié par S. ASAF, *Meqôrôṯ û-meḥqarîm...*, Jérusalem, 1945-46, p. 149, cet auteur penche pour l'attribution de ce texte à Abdias. S. D. Goitein et A. Scheiber, contrairement à N. Golb, suivent Asaf dans cette attribution (voir leurs articles cités ci-dessus note 1).

Oppido en Apulie [1] dans le troisième quart du XI^e siècle [2], et fut nommé Johannes ou Giovanni [3]. Il était le fils de Dreu(x) ou Drocos [4] et de Maria. Alors que son frère aîné (et jumeau) embrassait la carrière des armes, Jean fut destiné à devenir clerc [5]. Sans doute fut-il attaché pendant un certain temps à un monastère où il acquit ses connaissances de la notation neumatique. Il se convertit au Judaïsme en septembre 1102, mais nous ne savons pas si cette conversion eut lieu en Europe ou en Orient [6] où l'on peut suivre ses voyages en Babylonie, en Syrie et en Palestine jusqu'en 1121. La chronologie et la séquence de ses voyages sont difficiles à établir dans l'état actuel de nos connaissances. Il semble que l'on puisse situer la date de son émigration de l'Italie vers l'Orient aux alentours de l'an 1102, date de sa conversion. Étant donné que c'est à Bagdad, où il vécut aux frais de la communauté juive, qu'il apprit à lire et à écrire l'hébreu, en étudiant le Pentateuque et les Prophètes « avec les garçons orphelins », il semble que l'on puisse situer son séjour dans cette ville au début de ses pérégrinations en Orient. Le récit de son séjour à Alep, où il fut également soutenu par la communauté juive, comporte des descriptions d'événements postérieurs à l'an 1113. La date la plus tardive donnée dans le « rouleau d'Abdias » est celle de septembre 1121, lorsque Abdias, ayant quitté Damas, rencontre à Banias, en Palestine, le Karaïte Salomon Kohen qui essaye, sans succès, de détourner Abdias de son projet de se rendre en Égypte. Il est probable, étant donné que tous les écrits concernant Abdias

---

1. Lieu appelé aujourd'hui Oppido Lucano, à ne pas confondre avec Oppido Mamertina en Calabrie.

2. Les données concernant sa date de naissance sont vagues. Abdias, pendant son enfance, a entendu parler de la conversion au judaïsme d'André, archevêque de Bari. Cette conversion d'André a pu avoir lieu entre 1066, date d'un voyage d'André à Constantinople et 1078, donnée comme date de sa mort — date sujette à caution — dans une liste des évêques de Bari, cf. B. BLUMENKRANZ, *La conversion au judaïsme d'André, archevêque de Bari*, dans *Journal of Jewish Studies*, 14, 1963, pp. 33-36, qui suggère que la conversion d'André avait eu lieu avant 1072.

3. Abdias donne les deux orthographes hébraïques : *YHNS* et *GW'N*.

4. L'orthographe hébraïque donne : *DRW* et *DRWKS*.

5. « Roger devint homme de la glaive et des guerres et Johannes se consacra à la poursuite du savoir et de la sagesse des livres. »

6. L'hypothèse de MANN, dans *Revue des études juives*, 89, 1930, p. 247, suivi par B. BLUMENKRANZ, dans *Journal of Jewish Studies*, 14, 1963, p. 34, que sa conversion eut lieu à Alep, n'est pas soutenable comme l'a démontré S. D. GOITEIN dans *Journal of Jewish Studies*, 4, 1953, p. 75. Abdias a pu se convertir soit en Italie soit après avoir quitté son pays natal pour l'Orient, peut-être à Constantinople en suivant l'exemple d'André, l'archevêque de Bari.

ont été retrouvés dans la Genizah du Caire, qu'Abdias s'est fixé en Égypte après 1121. Nous ignorons la date de sa mort mais étant donné que sa naissance se situe dans le troisième quart du XI^e siècle (voir note 2, p. 25), nous pouvons présumer qu'il ne vécut pas au-delà du milieu du XII^e siècle [1].

L'identification d'Abdias comme étant le scribe de nos deux fragments avec notation musicale, est basée sur la comparaison de l'écriture hébraïque dans ces deux fragments avec celle du fragment du recueil de prières conservé à Cincinnati (voir ci-dessus note 3, p. 24), où l'on trouve l'attestation qu'il s'agit d'un fragment autographe. Sans aucun doute ces trois fragments proviennent d'une même main : outre la similitude de l'aspect général de ces écritures hébraïques orientales quasi carrées, relevée par Scheiber et Golb (voir note 1, p. 20), il faut noter surtout la forme caractéristique du « alef » ressemblant à la lettre latine « K » [2]. On trouve cette forme du « alef » dans les manuscrits cursifs de cette époque, mais nous n'avons trouvé nulle part ailleurs cette forme cursive du « alef » mêlée à un texte en écriture carrée [3].

Cette identification nous permet en premier lieu de serrer de plus près la date de nos manuscrits : ils sont sûrement postérieurs à 1102 et très probablement antérieurs à 1150. En second lieu se trouve établie la provenance orientale de nos manuscrits étant donné que la formation hébraïque d'Abdias a eu lieu après son départ d'Italie, à Bagdad. Cette provenance orientale est d'ailleurs confirmée par l'écriture hébraïque — fait déjà relevé par N. Allony en 1958-59 (voir note 4, p. 22) — ainsi que, semble-t-il, par la qualité du papier [4].

---

1. Selon N. ALLONY, dans *Sînay*, 57, 1965, p. 51, il mourut avant l'an 1141.

2. N. ALLONY, dans son étude de 1958-59 (voir note 4, p. 22), avait déjà attiré l'attention sur cette forme particulière du « alef ».

3. Par contre, la manière d'écrire le nom de Dieu en alignant trois « yôd », avec un quatrième « yôd » en superposition, n'est pas particulière à Abdias, comme le pense Scheiber, voir par exemple les mss. B.M. or. 2350, Escurial, G-III-16, Ambrosiana, G. 2 sup., que mon collègue M. Beit-Arié a bien voulu me signaler.

4. Selon N. Golb « the paper employed [for ms. ENA] was of the type commonly used in Genizah manuscripts of the twelfth century : thick, slightly tan, and quite evidently of Egyptian provenience » (cf. l'article cité ci-dessus, note 1, p. 20). Il serait intéressant de soumettre le papier à l'examen de spécialistes. Si leur conclusion confirmait le point de vue de Golb nous serions en mesure de serrer de plus près encore la question de la provenance (Égypte) et de la date (probablement postérieure à septembre 1121).

III. — Description des manuscrits.

a) *Ms. ENA* (ms. 4096 b de la collection E. N. Adler, Jewish Theological Seminary, N. Y.).

Nous désirons d'abord attirer l'attention sur le fait que nous n'avions pas le manuscrit original sous nos yeux et que nous avons travaillé sur une photocopie légèrement plus grande que l'original. Ainsi, pour certains détails [1] dans notre description et transcription nous avons dû recourir soit à l'obligeance de correspondants New-Yorkais, soit à la description de ceux de nos prédécesseurs qui ont eu l'original en main. Nous ne manquerons pas de relever, le cas échéant, les détails restés douteux.

Ce manuscrit d'un folio (138 × 100 mm) [2], en papier, est légèrement rogné sur les marges et troué en plusieurs endroits. Il comporte au recto 6 lignes et au verso 5 lignes de texte hébraïque, largement espacées pour permettre l'intercalation des neumes, suivies de deux lignes de texte hébraïque, moins espacées et dépourvues de neumes [3].

Les six strophes, ou plutôt paires de vers, de cet « Éloge de Moïse » [4] occupent les lignes 1-8 ainsi que la majeure partie de la

---

1. Notamment le format, le nombre des lignes tracées au stylet à la pointe sèche, difficilement visibles sur la photocopie, certains petits trous dans le papier apparaissant comme points noirs sur la photocopie pouvant être confondus avec des neumes-points.

2. Renseignement communiqué récemment par M. Schmelczer, bibliothécaire du Jewish Theological Seminary, N. Y., à M. Allony ; N. Golb (p. 155 de l'article cité ci-dessus note 1, p. 20) et N. Allony (p. 162 de l'article cité ci-dessus note 4, p. 22), donnent un format légèrement supérieur en se basant probablement sur des photocopies.

3. Sur notre photocopie légèrement plus grande que l'original (147 × 110 mm au lieu de 138 × 100 mm), l'espace entre les dix premières lignes est de 17 à 18 mm (mesure effectuée en partant de l'alignement supérieur d'une ligne de texte hébraïque à l'alignement supérieur de la ligne suivante) ; l'espace entre la 10^e et la 11^e ligne est de 21 mm ; l'espace entre les lignes 11, 12 et 13, ne comportant pas de neumes, est de 7 mm. Selon les Bénédictins, qui ont pu travailler sur le ms. original, « the notation is grounded on a clear stave of four lines traced with a stile ». Mais ces lignes, comme ils l'ont d'ailleurs relevé, n'ont pas été tracées spécialement pour la notation. Selon notre calcul, en nous basant sur les mesures des espaces interlinéaires ci-dessus, il y a, entre chacune des lignes 1 à 10 du texte hébraïque, trois lignes, tracées au stylet, réservées à la notation, et entre les lignes 11 et 12 du texte hébraïque 4 lignes, tracées au stylet, réservées à la notation ; les autres lignes tracées au stylet sont réservées à l'encadrement du texte hébraïque.

4. Voir pour la description du contenu littéraire de cette pièce le paragraphe 1, ci-dessus, résumant les études concernant le ms. *ENA*.

ligne 9 du manuscrit. L'épilogue non strophique du poème, dont le texte est inspiré par Isaïe LX, 1, occupe la fin de la 9^e ligne et les lignes 10-11. La citation d'Isaïe LX, 1, occupe les deux dernières lignes (12-13). La césure entre les deux vers des strophes 1 à 4 est marquée à l'aide de signes paléographiques [1] placés au début des seconds vers de chaque strophe, indiquant peut-être une exécution responsoriale, comme l'ont suggéré les Bénédictins dans leur étude de ce manuscrit (voir note 2, p. 20).

Les lignes 1 à 11 du texte sont pourvues de notation neumatique. A plusieurs endroits, notamment lors de la présence de longs mélismes, Abdias a pris soin de rattacher les mélismes aux syllabes correspondantes, à l'aide de traits obliques reliant la syllabe avec la fin du mélisme [2], voir les lignes 4, 6, 7, 9 et 10. (Les traits reliant certains neumes [3] ont une autre signification que nous relèverons plus loin). A la fin des lignes 1, 2, 3 et 5 figure un guidon. L'absence du guidon à la fin de la ligne 4 n'est pas un oubli du scribe : le début de la ligne 5 est occupé par le mot-refrain *ke-mošeh* non pourvu de notation, apparaissant ici pour la troisième fois et dont Abdias a jugé superflu de répéter désormais les neumes. A partir de la 6^e ligne la disparition du guidon est compensée par la lettre-clef « dalet », figurant en tête des lignes 6, 7, 8, 9 et 10, ainsi que vers la fin de la ligne 6, précédant la dernière *virga* de cette ligne, qui aurait dû être notée — sans ce changement de hauteur de la clef — à la ligne supérieure. Il est possible, comme l'ont suggéré les Bénédictins, que le trou dans le papier au-dessus de l'emplacement de cette dernière *virga*, ait déjà existé au moment de la notation par Abdias, l'obligeant à recourir à cet endroit à l'emploi de la clef, pour indiquer le changement de hauteur, et l'obligeant évidemment également d'ajouter après coup la clef en tête de cette ligne, à la hauteur normale. Ceci expliquerait également l'apparition de la clef justement à partir de cette sixième ligne.

L'absence de la clef à la première ligne du manuscrit ne semble pas devoir impliquer que notre pièce est incomplète du début. Il est vrai que dans le ms. de Cambridge, T-S.N-S. 298/51, récemment découvert par N. Allony [4], comportant une seconde version

---

1. Au premier vers, à la ligne 1, ce signe prend la forme d'un grand « V » ; aux vers suivants (lignes 3, 4 et 5), il apparaît sous forme d'un double trait oblique.
2. Voir sur ce procédé des notateurs, P. WAGNER, *Neumenkunde*, Leipzig, 1912, p. 290.
3. Voir ligne 4 : *we-'al ha(-ra'ah)* ; ligne 6 : *be-mar'eh* ; *be-ḥî(dôṯ)*.
4. Voir l'article cité ci-dessus note 1, p. 20.

du texte littéraire de notre pièce, on trouve au début du poème une strophe supplémentaire. Néanmoins, l'agencement du texte dans notre manuscrit suggère qu'il est improbable qu'Abdias ait noté cette strophe, ou d'autres, sur un folio précédent : parmi les six strophes du poème, étalées sur neuf lignes du manuscrit, seule la première strophe commence en début de ligne. S'il y avait eu des strophes supplémentaires au début du poème il est plus que probable que la strophe initiale de notre manuscrit se serait également trouvée décalée pour commencer ailleurs qu'en début de ligne. Notre raisonnement se trouve renforcé par le contenu du poème, destiné à la fête de la Pentecôte, commémorant la révélation de la Torah au Sinaï, ou à la fête de *šimḥaṭ tôrah*, célébrant l'achèvement du cycle annuel de la lecture publique de la Torah. Il est donc normal que ce poème commence, comme c'est le cas dans notre manuscrit, par évoquer la révélation du mont Sinaï plutôt qu'un autre évènement de la vie de Moïse.

b) *Ms. Cambridge* (University Library, T.-S. K 541).

Ce manuscrit d'un folio (165 × 125 mm), en papier [1] est conservé dans un état bien meilleur que le précédent, bien qu'il soit également troué à plusieurs endroits. Au recto [2], commençant par les mots wa- eda' mah, se trouve le fragment final d'un *piyyûṭ* non identifié comportant deux lignes et le début d'une troisième ligne de texte hébraïque avec notation neumatique. La page comporte 21 lignes horizontales tracées à l'encre rouge, avec espaces interlinéaires de 6 mm. La largeur de ces lignes (92 mm) a été délimitée de chaque côté par un trait vertical, également à l'encre rouge. Abdias a utilisé les 5^e, 10^e et 15^e lignes pour le texte hébraïque,

1. Nous devons ce renseignement, ainsi que celui concernant la couleur des lignes au recto du ms., non discernables sur la photocopie, à l'obligeance du Dr. Allony. Ayant découvert ce manuscrit à Cambridge au mois de mars 1965, il a eu la gentillesse d'en faire parvenir la photocopie conjointement à notre ami commun H. Avenary et à moi-même. En se réservant l'étude du ms. du point de vue paléographique hébraïque et littéraire, il me demanda d'en entreprendre l'édition et l'étude musicale de base, concentrée sur l'appréciation de ce document dans le cadre de l'histoire musicale juive, et d'en réserver l'analyse du point de vue musicologique général, portant notamment sur la comparaison avec des répertoires non-juifs, à H. Avenary dont le travail sera publié ultérieurement. — L'étude de N. Allony, qui vient de paraître dans l'article cité ci-dessus note 1, p. 20, nous dispense d'entrer ici dans des détails d'ordre paléographique hébraïque et littéraire.

2. Voir plus loin le raisonnement nous permettant de déterminer laquelle parmi les deux pages de ce folio représente le *recto*.

réservant ainsi 4 lignes pour la notation du chant. Les lignes 16 à 21 sont restées inoccupées.

Au verso, commençant par les mots *barûḵ hag-gever*, se trouvent les cinq versets bibliques, un verset par ligne : Jérémie, XVII, 7, Proverbes, III, 5, III, 6, III, 13 et Job V, 17, avec notation neumatique. Sur cette page, les lignes tracées au stylet à pointe sèche (également à distance interlinéaire de 6 mm) n'ont pas été recouvertes d'encre. Ici les lignes sont un peu plus larges qu'au recto (100 mm au lieu de 92 mm), et Abdias, en utilisant chaque 4^e ligne pour le texte hébraïque, n'a réservé ici que 3 lignes pour la notation, sauf pour les deux premiers versets où il a réservé 4 lignes pour la notation [1].

L'écriture hébraïque et la notation des neumes sont manifestement de la même main que celle du scribe du ms. *ENA*. On trouve ici également les traits obliques rattachant des groupes de neumes aux syllabes correspondantes (voir note 2, p. 28). A la fin des lignes figure le guidon. En tête des lignes Abdias nota en dehors de la lettre-clef hébraïque « daleṯ » également d'autres lettres hébraïques [2], mais il est paléographiquement hors de doute que la lettre « daleṯ », plus grande et plus foncée que les autres lettres, est la lettre-clef principale. Les autres lettres ont sans doute été ajoutées après coup, pour faciliter l'orientation du scribe ou du

---

1. Ce point, joint à deux indices paléographiques du recto de ce ms., nous apprennent quelques détails intéressants sur la technique du scribe. En premier lieu Abdias trace ses lignes, à distance égale, pour toute une page ou pour plusieurs pages à l'avance : voir les lignes inoccupées du recto. En second lieu Abdias écrit *une seule* ligne de texte hébraïque qu'il pourvoit de neumes *avant* d'écrire la ligne suivante du texte. Ce détail découle, d'une part, du verso : ici Abdias devait noter cinq fois, quasi le même chant pour les cinq versets ; après s'être aperçu qu'il était trop prudent en laissant 4 lignes d'espace entre le premier et le second verset, il n'en laissa ultérieurement que 3 lignes. Le recto est encore plus éloquent à cet égard : Abdias, après avoir terminé sa première ligne, texte hébraïque et neumes, s'aperçoit qu'il ne lui reste pas suffisamment d'espace pour placer sur la dernière syllabe de cette ligne (« rîm »), le long mélisme correspondant ; il note ce mélisme au début de la ligne suivante en décalant la suite du texte hébraïque, qui ne commence qu'en retrait de cette ligne. Si nous nous sommes attardé ici sur ce point d'apparence secondaire, c'est qu'il permet d'écarter définitivement l'hypothèse de l'existence de deux scribes, l'un ayant noté le texte, l'autre ayant ajouté les neumes, soulevée lors de la discussion suivant ma conférence consacrée à ce sujet au quatrième Congrès mondial d'études juives (Jérusalem, juillet 1965).

2. En tête de la première ligne on trouve alignées, de bas en haut, les huit lettres correspondant à l'octave (de « alef » à « zayin » plus la répétition du « alef »), une lettre par espace et par ligne ; en tête des autres lignes il y a moins de lettres, habituellement les cinq premières lettres, de « alef » à « hē ».

lecteur, rendue quelque peu ardue à cause des grands espaces entre les lignes [1].

Selon N. Allony (voir note 1, p. 20), le contenu littéraire des deux pages de ce manuscrit représente une unité « poétique », commençant par les cinq versets bibliques et se terminant par *wa- 'eda' mah* etc. Or, il est certain que la page comportant les versets bibliques ne représente pas le recto, mais le verso de notre manuscrit : le guidon, à la fin de la dernière ligne de cette page indique la note *fa* (selon notre interprétation : « dalet » = *fa*), tandis que la première note de l'autre page de ce folio est la note *ré*. Il en résulte notamment que ce folio témoigne que le recueil de notations hébraïques d'Abdias comporta, en dehors du ms. *ENA*, au moins trois folios supplémentaires : le recto du ms. *Cambridge (wa- 'eda' mah)* est manifestement le fragment final d'un *piyyûṭ* qui a du être précédé par au moins un folio ; le verso de ce manuscrit était sûrement suivi d'au moins un folio, comme l'indique le guidon, à la fin de la dernière ligne du verso.

Le texte du recto, qui représente une fin de poème composé de tournures de langage biblique, est trop fragmentaire pour un essai d'identification :

> « Et saurai-je quoi, et saurai-je quoi dirai-je dans les portes [2] »,
> « Et que dirai-je, et que dirai-je, et que répondras-tu ? Instruis-moi ! »

A. Scheiber, qui n'a pas eu connaissance de notre manuscrit, vient de faire état d'un manuscrit de la Bodléienne comportant des poèmes copiés par un certain « Eliah, fils d'Abdias le Prosélyte », qui pourrait très bien être le fils de notre prosélyte normand. Dans la dernière ligne du colophon donné par Scheiber on retrouve la tournure finale de notre texte : « Mon Dieu, Instruis-moi ! » [3]

---

1. Rappelons que l'espace interlinéaire dans ce ms. est deux fois plus grand que dans le ms. *ENA*. En plus il faut songer à la difficulté qu'éprouva Abdias de s'habituer à une écriture de droite à gauche qui aurait pu l'amener à prendre la précaution d'indiquer sur chaque espace et ligne la note correspondante. Il en résulterait que le ms. *ENA*, où Abdias n'a pas pris cette précaution, serait ultérieur au ms. *Cambridge*. — Une autre hypothèse à ne pas exclure serait que ce ms. fut préparé par Abdias pour servir à l'enseignement du chant avec l'aide de la notation.

2. Place publique, lieu d'assemblée des Anciens et du tribunal, voir par exemple *Proverbes*, XXXI, 23.

3. Voir l'article de Scheiber (cité ci-dessus note 2, p. 20), p. 368. Selon le catalogue dactylographié de la Bodléienne, ce fol. 36 du ms. Heb. f. 99 (fragments de la Genizah) ne comporte qu'un seul *piyyûṭ* et il n'y a pas de rapport entre ce fol. et les ff. précédents et suivants.

En ce qui concerne le texte du verso, cet assemblage de versets bibliques est également trop fragmentaire [1] pour nous hasarder dans l'identification de l'occasion à laquelle il fut destiné. Comme l'a justement relevé N. Allony, ces versets ont pour thème principal l'éloge de la confiance en Dieu, de la poursuite du savoir et de la sagesse, ce qui l'induit à suggérer que ce texte fut également destiné à la fête de la Pentecôte, comme le fut le poème du ms. *ENA*. Mais rappelons que la poursuite du savoir et de la sagesse représente pour ainsi dire l'étoile sous laquelle Abdias naquit, comme il nous l'a relaté dans sa chronique [2].

IV. — La notation et le problème de la lettre-clef « dalet ».

Notre propos se limite ici à quelques questions de base qu'il est nécessaire d'élucider pour justifier notre essai de transcription. Nous laisserons aux spécialistes de la notation neumatique le soin d'une analyse paléographique musicale détaillée. Cette analyse pourrait s'avérer non dépourvue d'intérêt pour l'histoire de la notation neumatique chez les Normands d'Italie du Sud, étant donné que les notations d'Abdias témoignent d'un stade dans l'évolution de cette école de notation que nous pouvons dater avec assez de précision : vers Septembre 1102, date de sa conversion. Cette date représente en tout cas le *terminus ad quem* de l'évolution de la technique de notation qu'Abdias a pu employer dans le scriptorium où il acquit sa technique de notateur, antérieurement à sa conversion.

Nous avons vu, au paragraphe 1 de cet article, que les Bénédictins et Friedlander, suivis par Werner, ont voulu rattacher le ms. *ENA* à l'école de notation « lombarde », c'est-à-dire bénéventaine (voir note 3, p. 22). Il est vrai que l'on trouve chez Abdias certaines formes caractéristiques, comme celles de la *clivis* et du *pes*, que l'on retrouve dans les mss bénéventains. Mais l'aspect général si caractéristique de la notation bénéventaine, avec ses traits lourds, anguleux et souvent tortueux, est étranger à celui

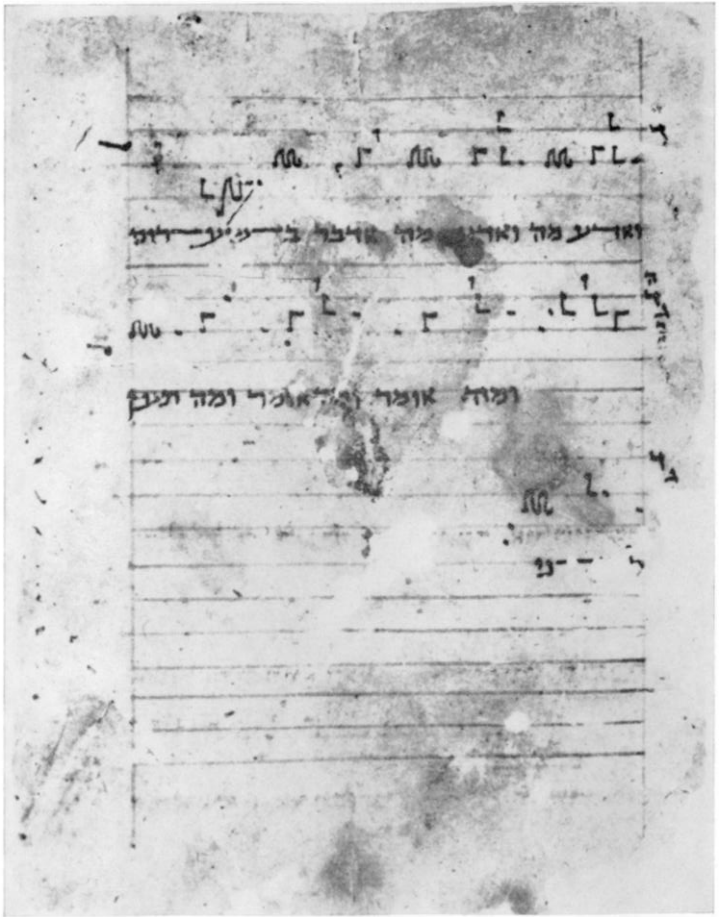
---

1. Rappelons qu'il est incomplet de la fin, comme l'indique le guidon final. Signalons que l'on trouve dans le recueil de fragments de la Genizah de la Bodléienne Heb. f. 99, au fol. 17, le même procédé d'assemblage de versets bibliques que dans notre ms. Selon les rédacteurs de la notice de ce ms., il s'agit de textes destinés à *śimḥaṯ tôrah*.

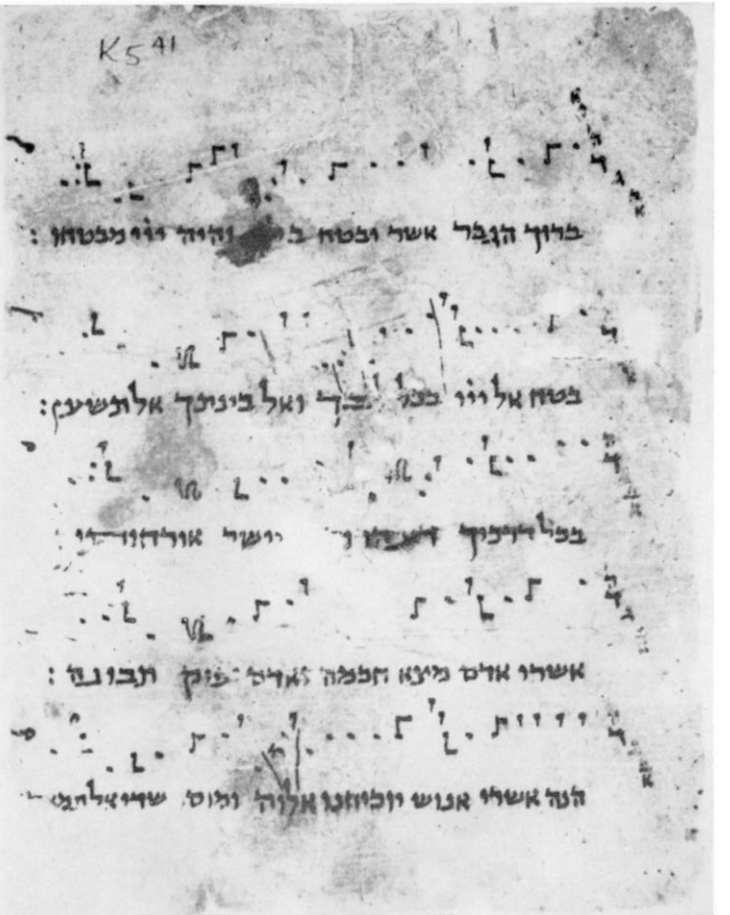
2. Voir la citation ci-dessus note 5, p. 25.

Ms. *ENA*, recto.

Ms. *ENA*, verso.



Ms. Cambridge, recto.



Ms. Cambridge, verso.

de la notation d'Abdias. Ajoutons que le *scandicus* n'apparaît pas chez Abdias sous une forme liée, comme dans les mss bénéventains, mais sous une forme détachée : *pes* suivi d'une *virga* (voir par exemple, ms. *Cambridge*, ligne 1). Abdias acquit sans doute ses connaissances et sa pratique de notation neumatique dans l'un des monastères normands de l'Italie du Sud, comme ceux de Sainte-Euphémie, de Venosa et de Melito, fondés par des moines d'origine rouennaise [1]. Nous trouvons la confirmation de cette hypothèse en comparant la notation d'Abdias avec un groupe de mss. normands du XII^e siècle originaires de Sicile : leur parenté est évidente surtout si l'on tient compte du fait qu'Abdias a dû adapter sa main habituée à une écriture de gauche à droite, à une écriture de droite à gauche [2].

En comparant la notation du ms. *ENA* avec celle du ms. *Cambridge* il faut se rappeler que les espaces interlinéaires dans ce dernier manuscrit sont doubles de ceux du ms. *ENA*, aussi les neumes sont-ils à peu près deux fois plus grands ; mais il est tout à fait certain que les deux manuscrits sont de la même main. En dehors de l'aspect général des neumes et du choix du « dalet » comme lettre-clef, nous indiquerons comme preuve que les deux manuscrits sont d'une même main, des particularités communes aux deux manuscrits, déjà relevées par les Bénédictins, comme : 1° tandis que le scribe pour suivre l'écriture hébraïque de droite à gauche, prend soin d'écrire tous les neumes à l'envers, il écrit systématiquement toutes les *virgas* normalement, c'est-à-dire avec la hampe à la droite du point et non pas à la gauche du point ; 2° la seconde note du *pes* comporte habituellement un point, plus ou moins accentué, à droite de la hampe montante, et celle de la *clivis*, à gauche de la hampe descendante, mais parfois ces points sont notés soit du côté opposé soit au centre ; or, on retrouve ces

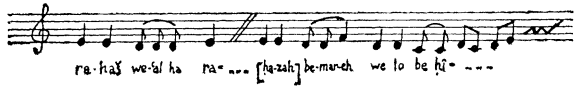
---

1. Cf. G. M. SUÑOL, *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, Paris etc., 1935, p. 117, et F. CHALANDON, *Histoire de la domination normande en Italie et en Sicile*, Paris, 1907 (reprod. anast., N. Y., 1960), t. II, pp. 589-593.

2. Voir les mss. décrits par H. HUSMANN, dans *RISM*, B V^1, 1964, pp. 87-92 et les fac-sim. donnés par H. ANGLÈS et J. SUBIRA, *Catálogo musical de la Biblioteca nacional de Madrid...* [I : Manuscritos], Barcelona, 1946. Voir surtout le ms. 289 (cat. n° 19, pp. 18-36 et les fac-sim. V-VI), qui se rapproche le plus de la notation d'Abdias, y compris les formes particulières du *pes* et de la *clivis*. Je dois de vifs remerciements à M. Huglo, que j'ai consulté avec le plus grand profit pour plusieurs questions relatives à la notation et la transcription de nos documents, d'avoir bien voulu attirer mon attention sur ces manuscrits.

mêmes inconséquences dans les deux manuscrits [1]. L'aspect de la notation du ms. *Cambridge* peut apparaître « progressiste » pour une technique de notation remontant au début du XII^e siècle, surtout à cause de l'emploi de 4 lignes rouges pour la notation. Mais il ne s'agit pas ici d'un emploi systématique de 4 lignes rouges pour la notation. Rappelons que ces lignes rouges ne figurent qu'au verso de ce folio, que toutes les lignes de cette page, y compris celles réservées au texte et celles, horizontales, délimitant la largeur des lignes, ont été colorées en rouge et enfin qu'Abdias employa indift féremment 3 ou 4 lignes pour la notation, selon l'ambitus du chan- (voir note 1, p. 30).

Une particularité intéressante dans la notation d'Abdias est l'emploi de traits reliant des neumes-points à trois endroits, aux lignes 4 et 6 du ms. *ENA* [2]. Nous ignorons si ce signe paléographique fut employé par d'autres notateurs. Il pourrait s'agir d'un procédé de notation propre à Abdias dont la signification rythmique nous a paru convaincante lors d'un essai de chant de ces trois passages. Ces traits apparaissent toujours en liaison avec des syllabes pourvues de la voyelle ultra-brève, *šewā* mobile. Il semble donc qu'Abdias ait voulu indiquer des valeurs rythmiques plus brèves pour les notes reliées par des traits, ainsi :



Nous avons déjà mentionné plus haut, en résumant les études sur le ms. *ENA*, que la signification de la lettre-clef « dalet̲ » reste la question principale à résoudre afin de pouvoir déchiffrer les notations d'Abdias. A première vue, la correspondance logique « dalet̲ » = D, donc la note *ré*, semblait devoir s'imposer [3]. Mais

1. Pour le *pes* voir par exemple ms. *ENA*, lignes 3 et 4, ms. *Cambridge*, ligne 5 ; pour la *clivis*, voir ms. *ENA*, ligne 5, ms. *Cambridge*, ligne 5.

2. Voir note 3, p. 28, où nous avons donné la translittération des syllabes pourvues de neumes reliés par des traits ; les neumes sur les syllabes entre parenthèses ne sont pas reliés par des traits.

3. Avenary, comme nous l'avons vu plus haut au paragraphe 1, avait préconisé cette solution en se basant sur l'un des traités musicaux hébraïques du moyen âge, que comporte le ms. hébreu 1037 de la Bibliothèque nationale. Ce ms., copié probablement en Italie du Nord au XVI^e siècle, est une adaptation hébraïque d'un traité latin, dans lequel l'adaptateur en transcrivant le système guidonien a fait correspondre aux lettres latines A, B, C, D etc. les premières lettres de l'alphabet hébraïque. Nous n'avions guère besoin de ce document pour confirmer cette correspondance, qui représente la norme.

cette solution se heurte à un certain nombre de difficultés, dont chacune, prise séparément, ne serait pas suffisante pour écarter la correspondance « dalet » = *ré*, mais dont l'ensemble nous paraît suffisamment convaincant pour rejeter cette correspondance et adopter la solution « dalet » = *fa*. Avant d'énumérer nos arguments nous devons préciser, pour éviter des malentendus, que l'objet du débat ne porte pas sur le bien-fondé de la correspondance de la lettre latine D avec la lettre hébraïque « dalet » — qui est hors de doute — mais sur la filière : « dalet » = D = *ré*.

Passons à présent en revue nos objections à cette interprétation du « dalet » comme clef de *ré* et les raisons qui nous ont amené à adopter la solution « dalet » = *fa*.

Les clefs les plus usitées dans les manuscrits notés sont les clefs de *fa* (F) et d'*ut* (C) accouplées sur une même « portée » ou apparaissant isolément. Il est vrai que ces clefs, ou l'une de ces clefs, se trouvent souvent accompagnées et parfois remplacées par d'autres combinaisons de clefs comprenant, entre autres, la clef de *ré* dans des combinaisons comme D-F ou parfois même G-B-D-F [1]. Mais il est certain que les clefs de *fa* et d'*ut* représentent la norme. Bien que nous n'ayons pas connaissance d'un exemple de l'emploi isolé de la clef de *ré*, nous ne serions pas étonné d'en apprendre l'existence, notamment dans un cas provoqué par l'ambitus du chant à noter. Mais nous croyons ne pas nous tromper en affirmant qu'il n'existe aucune école de notation où la clef de *ré* représente la norme plutôt que la clef de *fa* ou d'*ut*. Or, interpréter le « dalet » de nos manuscrits comme clef de *ré* revient à dire que la norme pour Abdias est la clef de *ré* qu'il préfère, à choix égal, à la clef d'*ut* ou de *fa*. En effet, l'emploi par Abdias de cette clef ne peut être considéré comme un choix accidentel car il choisit la lettre-clef « dalet » dans les trois pièces notées dans nos deux manuscrits. De plus, il souligne la prépondérance du « dalet » à ses yeux, par rapport aux autres lettres, dans le ms. *Cambridge* (voir le passage correspondant à la note 2, p. 30). En interprétant, par contre, le « dalet » comme clef de *fa* ou d'*ut*, le choix d'Abdias paraît conforme à la norme.

D'autre part si « dalet » = *ré*, l'enchaînement du dernier *punctum* de la troisième ligne du ms. *ENA* avec la note suivante (première

1. Voir les exemples donnés par P. WAGNER, *Neumenkunde*, Leipzig, 1912, pp. 289-290, qui signale aussi un exemple de la combinaison rare « D - a » en indiquant que les lignes d'*ut* et de *fa* de ce manuscrit furent ultérieurement colorées.

virga de la quatrième ligne, voir dans notre transcription le début de la troisième ligne), donnerait l'intervalle de quinte diminuée montante (*si-fa*), tandis qu'en interprétant le « dalet » comme clef de *fa* ou d'*ut* nous aurons à cet endroit l'intervalle de quinte juste. Étant donné que cette pièce représente, comme nous le verrons, une composition — peut-être due à Abdias — dans le style du chant monodique occidental, avec des tournures caractéristiques que l'on retrouve dans certaines pièces de chant grégorien, la présence d'une quinte diminuée peut paraître étonnante sinon improbable. Nous ne pouvons cependant pousser cet argument plus loin en attendant que les spécialistes du répertoire du chant monodique occidental des XI^e-XII^e siècles nous disent s'il s'agit tout juste d'une anomalie ou d'une improbabilité.

Notre objection principale contre l'interprétation du « dalet », comme clef de *ré* est basée sur l'étude du chant noté au recto du ms. *Cambridge*, qui est aussi, manifestement, apparenté au répertoire des compositions monodiques occidentales de cette époque. Si « dalet » équivaut à *ré*, nous avons un chant avec corde de récitation sur *si*, ce qui est improbable en tenant compte de la formule terminale aboutissant à la finale *fa*. Par contre, l'interprétation du « dalet » comme clef de *fa*, ou d'*ut* donnerait une corde de récitation soit sur *ré* avec finale *la* soit sur *la* avec finale *mi*, les deux solutions étant parfaitement plausibles.

L'ensemble des arguments ci-dessus nous semble suffisant pour écarter la correspondance « dalet » = *ré*. D'autres correspondances que celles de *fa* ou d'*ut* auraient peut-être pu être envisagées (« dalet » = *mi*, ou *sol*, ou *la*, ou *si*). Mais nous pouvons nous dispenser d'envisager ces possibilités théoriques, d'ailleurs déjà rendues peu probables par notre premier argument, faisant valoir la prépondérance des clefs de *fa* et d'*ut*. En fait, la seule alternative plausible à la filière d'apparence logique « dalet » = D = *ré* est celle de « dalet » = D = *fa*. Cette affirmation est basée sur le raisonnement suivant :

Les lettres hébraïques employées par Abdias au début des portées correspondent sans aucun doute à des lettres latines. Si on avait pu envisager, avec Friedlander, qu'Abdias ait songé en employant la lettre « dalet », à sa valeur numérique « quatre » [1] plutôt qu'à la correspondance de la lettre latine D, cette hypothèse, déjà difficilement soutenable à la lumière du seul ms. *ENA*, semble

1. Voir *Facts and theories...* (voir note 2, p. 20), p. 101 et notre citation, note 2, p. 21.

formellement contredite par le ms. *Cambridge*. Ici figurent au début de la première portée les huit lettres hébraïques qui ne peuvent guère correspondre à autre chose qu'à la rangée complète de l'octave, ainsi :

a(lef)	b(et̲)	g(îmel)	d(alet̲)	h(ē)	w(aw)	z(ayin)	a(lef)
A	B	C	D	E	F	G	A

Il nous semble exclu qu'Abdias, compte tenu de sa formation latine [1] et de sa formation musicale, ait pu songer en notant ces lettres hébraïques, à des correspondances latines autres que celles que nous venons d'indiquer.

Or, la série des lettres latines A-G employées comme signes de notation, a eu la signification d'une gamme d'*ut* — antérieurement puis parallèlement à la signification de la gamme de *la* qu'elle conserva jusqu'à nos jours — à partir du IX^e siècle et au moins jusqu'au XI^e siècle. Nous savons par les études, notamment de Gevaert et de Riemann [2], que cette correspondance :

A	B	C	D	E	F	G
ut	ré	mi	fa	sol	la	si (ou sib)

ne figure pas uniquement comme gamme théorique dans les traités. Son emploi est attesté comme notation instrumentale notamment pour des instruments à cordes et pour l'orgue, tandis que l'on a employé parallèlement cette même série de lettres latines, mais avec la signification d'une gamme de *la*, pour la notation vocale. Les traités attestent en outre que ce système de notation instrumentale fut employé pour désigner les « touches » des instruments à cordes et des orgues, ainsi que les cymbales sur lesquels on inscrivait les lettres latines correspondantes [3].

---

1. Signalons que dans un fragment de sa chronique (le ms. de Cambridge T - S 8271), Abdias a transcrit en caractères hébraïques le texte latin de la Vulgate d'un verset de Joël, cf. l'article de Goitein (voir note 1, p. 24).

2. Voir F. A. GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, I, Gand, 1875, pp. 439-440, H. RIEMANN, *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Leipzig, 1878, pp. 28-39. On trouvera l'analyse de ces travaux de base et des études postérieures dans P. WAGNER, *Neumenkunde*, Leipzig, 1912, pp. 222-223, J. WOLF, *Handbuch der Notationskunde*, I, Leipzig, 1913, pp. 39-40, 46-48, A. AUDA, *Les gammes musicales...*, Bruxelles, 1945, pp. 302-325, notamment les pp. 307-313, J. Smits van WAESBERGHE, *Cymbala*, Rome, 1951, en particulier pp. 23-24, 27, 28, 32.

3. Voir P. WAGNER, *Neumenkunde*, p. 223, J. WOLF, *Hdb. d. Not.*, p. 47, J. Smits van WAESBERGHE, *l. c.*, note 2. — Mon maître, Jacques Chailley, qui continue de guider mes travaux malgré la distance géographique qui nous sépare, m'a signalé que l'on trouve des traces de ce procédé dans des représentations iconographiques d'orgues anciens, comme celle qui figure

La période d'emploi simultané de la même série A-G avec la double signification d'une gamme d'*ut* et d'une gamme de *la*, inclut sans doute le X^e et le XI^e siècles [1]. A. Auda a déjà relevé qu' « il semble étrange que la même série de lettres serve à représenter ces deux espèces de gammes, car comment préciser, en pratique, l'objet auquel elles sont destinées, les textes négligeant souvent de nous renseigner à ce sujet [2] ». Le fait que l'un des systèmes fut réservé à la notation instrumentale et l'autre à la notation vocale ne semble pas devoir empêcher que des flottements entre les deux systèmes aient pu se produire. Il est vrai que nous n'avons connaissance d'aucun document de notation alphabétique vocale utilisant la série A-G dans le sens *ut-si*. Et la question se pose pourquoi Abdias, — en supposant que « dalet » = D = *fa*, ce qui est notre thèse — préfère-t-il pour ses lettres-clefs, dans une notation vocale neumatique, le recours au système instrumental plutôt qu'au système vocal ? Abdias, ou plutôt Johannes, était peut-être chargé de tenir l'orgue dans son monastère. Il se pourrait d'ailleurs qu'il voyait les lettres latines A-G correspondant à la gamme d'*ut* figurer sur les tirettes de son orgue [3]. Ainsi gravée dans sa mémoire, la correspondance *ut* = A, *ré* = B etc., se présente en premier lieu à son esprit lorsqu'il cherchera plus tard, peut-être de longues années après sa conversion, à mettre ses anciennes connaissances musicales au service de sa religion d'adoption.

---

dans la Bible d'Étienne Harding, relevées dans la récente thèse de J. PERROT, *L'orgue de ses origines hellénistiques au XIII^e siècle*, Paris, Picard, 1965. Malheureusement cet ouvrage n'a pas pu me parvenir à Jérusalem à temps pour la rédaction de cet article. Les lettres latines que l'on trouve sur le clavier de l'orgue dans la Bible d'Étienne Harding ne correspondent pas au système de la notation instrumentale A = *ut* etc., mais au système de la notation vocale usuelle, A = *la* etc. Mais comme l'a démontré M. CHAILLEY, *Un clavier d'orgue à la fin du XI^e siècle*, dans *Revue de musicologie*, XVIII, 1937, pp. 5-11, le dessinateur n'a sûrement pas travaillé sur un modèle concret d'orgue, mais de mémoire, puisque la gamme montante indiquée par les lettres est à l'envers de celle, descendante, indiquée par la disposition des tuyaux.

1. Voir l'inventaire des témoignages relatifs à ces deux systèmes, chez J. WOLF, *Hdb. d. Not.*, p. 47 sqq. On y trouve l'attestation de la correspondance A - G = *ut-si*, même dans des sources postérieures au XI^e siècle.

2. *Les gammes musicales*, p. 308.

3. Le procédé est notamment attesté dans l'Anonyme de Bern : « Au bout de chacune de ces tirettes, on gravait une lettre de l'alphabet, indiquant quelle note elle faisait sonner », cité d'après J. CHAILLEY, *Un clavier d'orgue à la fin du XI^e siècle*, p. 7. — Riemann en parlant de la généralisation au X^e siècle de la série A-G dans le sens *ut-si*, notamment en ce qui concerne l'orgue, mentionne l'emploi de l'orgue, répandu alors dans les monastères, en tant qu'instrument destiné à l'enseignement du chant (cf. *ML*, II^e éd., article *Buchstabentonschrift*).

Sans prétendre d'avoir trouvé la raison véritable qui amena Abdias à s'écarter du système usuel, nous résumerons l'étude de la question de la lettre-clef hébraïque employée par Abdias en rappelant :

1° que l'interprétation du « dalet̲ » comme clef de *ré* soulève de graves difficultés ;

2° que la seule alternative à la solution « dalet̲ » = *ré*, qui soit basée sur un système connu de cette époque, est celle de « dalet̲ » = *fa* ;

3° que toutes les difficultés soulevées par l'interprétation du « dalet̲ » comme clef de *ré*, disparaissent en adoptant la solution « dalet̲ » = *fa*.

C'est donc cette solution que nous avons adoptée dans les transcriptions qui suivent.

V. — Transcription du ms. *ENA*.

Dans notre description de ce manuscrit nous avions déjà fait état de certains détails restés douteux dans notre transcription, qui ne peuvent être éclaircis qu'en ayant recours au manuscrit original. Cependant, sauf en ce qui concerne la transcription de la dernière ligne du verso, ces incertitudes ne sont que d'une importance relativement minime.

Notre système de translittération de l'hébreu est identique au code de l'*Organisation Internationale de Normalisation* (ISO), sauf en ce qui concerne le *ṣadê* où nous avons préféré l'équivalence « ṣ ». Nous complétons les lacunes du manuscrit (généralement en suivant le texte établi par N. Allony), en employant des crochets ; l'emploi de parenthèses indique les cas douteux de correspondance entre le texte et la notation.

Les neumes évidées dans notre transcription indiquent qu'il s'agit soit de compléments aux lacunes du manuscrit, soit de cas de lecture douteuse. Les chiffres arabes, entre parenthèses, figurant au-dessus des lignes de notre transcription, se réfèrent aux annotations suivantes :

Ligne [1] *de la transcription* (= lignes 1-2 du ms., recto).

(1) *Punctum* plutôt que *virga* puisque cette note est plus basse que la précédente et Abdias est généralement fidèle à cette règle de notation.

Transcription du ms. *ENA*.

(2) Indication de la césure dans le ms., voir ci-dessus le passage relatif à la note 1, p. 28.

(3) Fin de la première ligne du ms.

(4) De ce début de la seconde ligne du ms., n'est certaine que la lecture du premier *ré* (pourtant à peine visible), comme l'indique le guidon.

Ligne [2] de la transcription (= lignes 2-3 du ms., recto).

(1) Fin de la seconde ligne du manuscrit ; les deux traits obliques indiquant la césure précèdent le premier neume de la troisième ligne du ms. (voir ci-dessus le passage relatif à la note 1, p. 28).

Ligne [3] *de la transcription* (= lignes 3-5 du ms., recto).

(1) La succession de ces deux notes donnerait *si-fa*, dans le cas de l'interprétation du « dalet » comme clef de *ré*. — Avenary, qui dans son premier article (voir note 1, p. 22), transcrit conformément à son interprétation de la clef : *si-fa*, corrige dans son deuxième article (voir note 2, p. 23), ainsi : *fa-fa*, apparemment sans justification paléographique, mais sans doute pour éviter la quinte diminuée montante. — Nous avons fait état de cet endroit, comme argument accessoire à nos objections contre l'interprétation du « dalet » comme clef de *ré*. Il faudrait cependant vérifier dans le ms. original si le dernier point visible sur notre photocopie à la fin de la troisième ligne n'est pas en réalité un trou dans le ms. comme l'est, par exemple, ce qui ressemble à un point, à la fin de la dernière ligne du recto.

(2) Trou dans le ms.

(3) Dans le ms. : double trait oblique ponctuant la césure.

(4) Dans le ms. : deux traits reliant les trois points (voir le passage relatif à ces traits, ci-dessus p. 34).

(5) Début de la cinquième ligne du ms. ; à partir de cet endroit Abdias a jugé superflu de répéter la notation du « refrain » *ke-mošeh*.

Ligne [4] *de la transcription* (= lignes 5-6 du ms., recto).

(1) Dans le ms. : deux traits obliques ponctuant la césure.

(2) Dans le ms. : deux traits reliant les trois neumes (voir le passage relatif à ces traits, ci-dessus p. 34), dont le dernier est bien une *virga*, puisque cette note est plus haute que la précédente, voir ci-dessus, ligne [1], note (1).

(3) Dans le ms. : trait reliant les deux points, comme ci-dessus ligne [4], note (2).

(4) Dans le ms. figure à cet endroit un trou (qui n'est d'ailleurs pas visible sur toutes les photographies) qu'il ne faut pas confondre avec un point.

Ligne [5] *de la transcription* (= lignes 6-8 du ms., recto-verso).

(1) Sur la photocopie on voit au-dessus du premier *pes*, au lieu du second *pes* habituel à cet endroit, un signe ressemblant à un point. Cependant, nous aimerions pouvoir consulter le ms. original pour voir s'il ne s'agit pas plutôt d'une trace d'un autre neume, soit d'un *pes*, comme nous le suggérons, soit d'une *virga*. Car même dans le cas où Abdias aurait noté ici à la place de la formule initiale habituelle *do-ré* (pes) *mi-fa* (pes), la variante *do-ré* (pes) *mi*, il aurait noté ce *scandicus* sous forme d'un *pes* avec *virga* superposée détachée et non *punctum*, généralement plus bas que la note pré-

cédente, comme il le note d'ailleurs dans le ms. *Cambridge*, ligne 1 et ailleurs.

(2) A cet endroit a lieu le changement de hauteur de la clef, voir ci-dessus paragraphe 3.

(3) Début du verso.

(4) Cette *clivis* devrait probablement être réservée à la seconde voyelle du mot *lim-med*, la première voyelle devant être pourvue d'un neume supplémentaire (?).

(5) Lecture douteuse.

(6) Ce point, imprécis sur la photocopie, est peut-être la trace d'une *virga* qu'Abdias aurait normalement dû noter.

(7) On ne voit aucun neume à cet endroit de la photocopie.

(8) Trou dans le ms.

Ligne [6] *de la transcription* (= lignes 8-9 du ms., verso).

(1) Trou dans le ms.

(2) Points imprécis ; le second serait-il la trace d'une *virga* ?

(3) Point imprécis sur notre photocopie.

Lignes [7-8] *de la transcription* (= lignes 9-10 du ms., verso).

(1) Début de la 10^e ligne du ms.

(2) Sur la photocopie on ne voit que le *pes* et la tête de ce qui nous semble devoir être une *virga* ; rappelons qu'Abdias note le *scandicus* sous forme d'un *pes* avec *virga* superposée détachée, cf. ms. *Cambridge*, ligne 1 et ailleurs.

(3) Sur la photocopie on ne voit que trois points qui semblent être les traces d'un *porrectus*.

(4) Point à peine visible sur la photocopie.

(5) Trou dans le ms.

(6) Même remarque que dans la note (2) de la ligne [7] ci-dessus.

(7) Seraient-ce des *clivis* qu'Abdias aurait d'abord notées de gauche à droite (c'est-à-dire dans le sens normal de la notation habituelle, mais à l'envers ici), s'étant ensuite aperçu de son erreur il aurait ajouté la hampe à gauche ?

(8) Début de la 11^e et dernière ligne notée du ms. qu'il est impossible de transcrire avec sûreté à cause de l'absence de la clef et du guidon. On aurait pu envisager des solutions différentes de celles que nous proposons dans notre transcription. Par exemple faire débuter cette dernière ligne notée du ms. par un *fa* (au lieu d'un *la* dans notre transcription). Paléographiquement cette solution serait aussi valable que celle que nous proposons : Abdias place son *fa* soit sur la seconde ligne au-dessus de l'alignement supérieur du texte (voir

les lignes 1 et 7 du ms.), soit sur la troisième ligne au-dessus de l'alignement supérieur du texte (voir les lignes 2-6, 8-10 du ms.). Selon la transcription que nous proposons, faisant débuter cette ligne par un *la*, la ligne de *fa* est la seconde ligne, selon l'autre solution (faisant débuter cette ligne par un *fa*), la ligne de *fa* est la troisième ligne au-dessus de l'alignement supérieur du texte de la ligne 11 du ms. Mais, la solution adoptée dans notre transcription nous semble préférable à la seconde possibilité puisque nous évitons ainsi la finale curieuse sur *si* et nous terminons cette pièce, qui semble être voulue dans le second mode, normalement sur *ré*. Une troisième solution, selon laquelle cette dernière ligne du ms. débuterait par un *sol* et aboutirait sur la finale *ut*, nous semble paléographiquement improbable : selon notre calcul (voir ci-dessus note 3, p. 27) la première note de cette ligne devrait se trouver sur une ligne et non dans un espace.

(9) M. Huglo a attiré mon attention sur le fait que, lu de gauche à droite, ce neume aurait exactement la forme de la *clivis* avec hampe, que l'on trouve dans les mss. bénéventains et de l'Italie Centrale, lorsque la note précédente est plus basse (voir P. M., XV, pp. 126-127). Néanmoins, il semble que l'on ne peut guère comprendre ce neume autrement qu'un *torculus* dont Abdias aurait oublié de préciser la note finale.

(10) Point à peine visible sur la photocopie.

VI. — Transcription du ms. Cambridge.

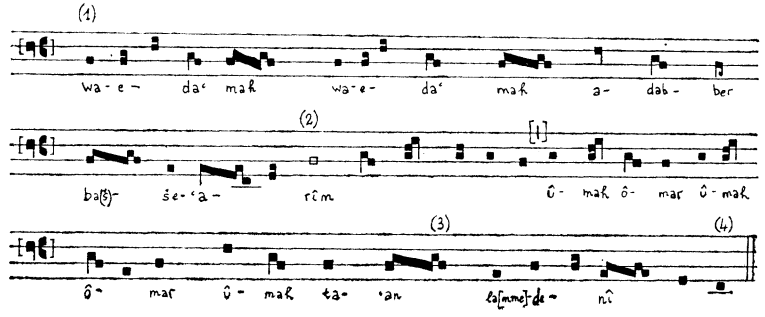
Nous suivons ici la même méthode que pour la transcription du ms. *ENA*. Mais étant donné que la transcription de ce folio est bien plus aisée que celle du précédent nous pouvons nous contenter ici d'un système d'annotation continue en commençant par le recto :

(1) Début de la première ligne du recto ; mais rappelons qu'il s'agit sans doute du fragment final d'un *piyyûṭ* dont le début fut noté sur un fol. précédent, qui ne nous est pas parvenu.

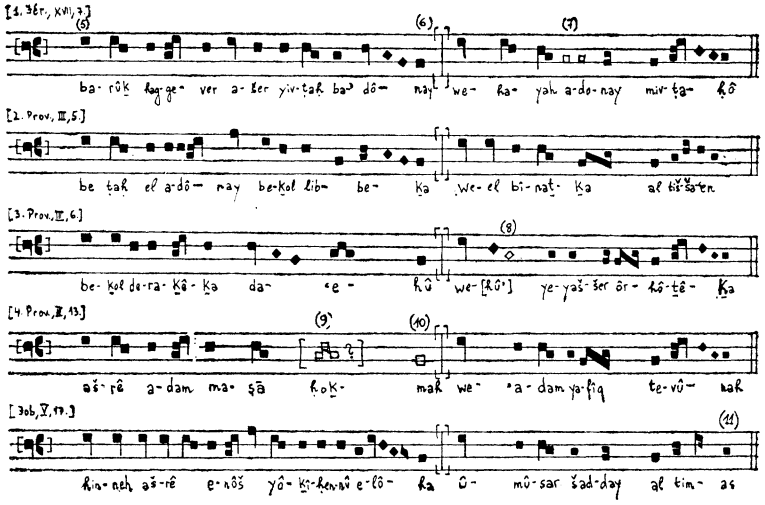
(2) Abdias a sans doute noté à cet endroit (fin de la première ligne), au moins le premier neume du mélisme correspondant à la syllabe « rîm », dont il a noté la suite au début de la ligne suivante (voir note 1, p. 30). Sur la photocopie on voit les traces d'un point (ou de l'amorce d'une *virga*) sur la ligne de *ré* et d'un autre point (? *virga* ?) au-dessus du précédent, à la hauteur du *mi*. Les traces du *ré* nous semblent plus marquées surtout sur le négatif. Il se pourrait qu'Abdias ayant d'abord songé à continuer la notation de ce mélisme sur cette ligne, se soit repris pour continuer sa notation à la ligne suivante.

Transcription du ms. *Cambridge*.

recto



verso


[1. Bér., XVII, 3.]
(5)
(6)
(7)
ba- rûḵ [ḵaṯ]ge- ver a- šer yiv-ṭaḥ ba- dô- nay we- ha- yah a-do-nay miv-ṭa- ḥô
[2. Prov., III, 5.]
be ṭaḥ el a-dô- nay be-kol lib- be- ḵa we-el bi-naṯ- ḵa al tiš-šā-en
[3. Prov., III, 6.]
(8)
be- kol de-ra- ḵê- ḵa da- 'e- ḥû we-[hû'] ye-yaš- šer ôr- ḥô- ṯê- ḵa
[4. Prov., II, 13.]
(9)
(10)
aš- rê a-dam ma- ṣā ḥoḵ- mah we- 'a- dam ya-ṣiq te-vû- nah
[Job, X, 19.]
(11)
hin- neh aš- rê e- nôš yô- ḵi- ḥen- nê e- lô- ha û- mû- sar šad-day al tim- as

(3) Fin de la seconde ligne.

(4) Fin du texte et des neumes notés au recto.

(5) Début de la première ligne du verso ; à partir d'ici chaque ligne de notre transcription correspond à une ligne du manuscrit.

(6) Ce *punctum*, couvert par une tâche, est mieux visible sur le photostat négatif, que M. Allony nous a communiqué, que sur le positif que M. J. Claydon a bien voulu nous faire parvenir au nom de M. H. R. Crescwick, bibliothécaire de la Bibliothèque Universitaire de Cambridge. Des difficultés techniques n'ont pas permis de faire préparer des photographies de meilleure qualité.

(7) A peine visibles, on ne peut que deviner les traces de ces deux points sur notre photocopie.

(8) Nous indiquons ce point, que l'on soupçonne sur le négatif, sous toutes réserves.

(9) Trou dans le ms. ; nous proposons ce *torculus* sous toutes réserves.

(10) Point à peine visible sur la photocopie.

(11) Fin de la dernière ligne du verso, suivi d'un guidon indiquant un *fa*.

VII. — Nature et origines des chants notés par Abdias.

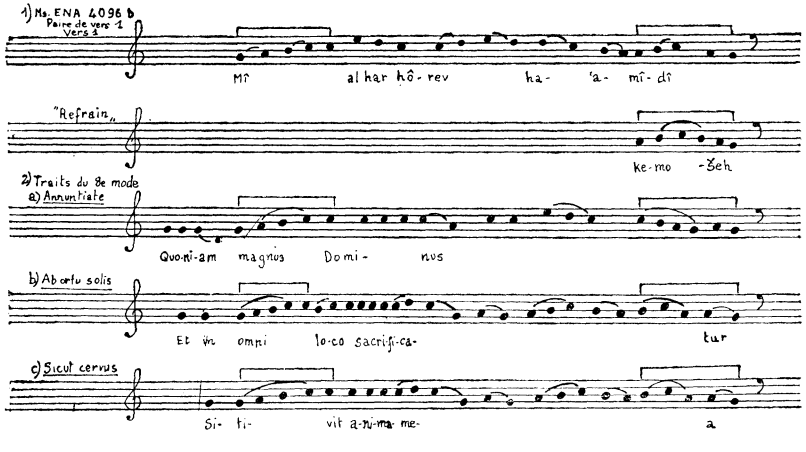
L'objet principal de ce travail, comme nous l'avons souligné au début de l'article, est l'étude du contexte historique et l'édition de nos sources, à la lumière des découvertes récentes par A. Scheiber, N. Golb et N. Allony. Nous avons pu ainsi préciser, grâce à l'identification d'Abdias comme étant le scribe des manuscrits *ENA* et *Cambridge*, le cadre historique dans lequel se placent ces sources. Nous avons pu également proposer, grâce surtout à la découverte du nouveau fragment de *Cambridge*, une solution satisfaisante du problème de la clef permettant de déchiffrer les chants notés par Abdias. En examinant à présent leur contenu musical, nous ne pourrons, dans le cadre de cet article, qu'amorcer l'étude de la nature, des origines et de la destination de ces chants.

Il faut, en premier lieu, distinguer entre les chants notés dans le ms. *ENA* et au recto du ms. *Cambridge*, d'une part, et celui noté au verso du ms. *Cambridge* d'autre part. Tandis que ce dernier — qui s'est conservé, comme nous le verrons, dans la tradition synagogale orale jusqu'à nos jours — appartient manifestement au répertoire des plus anciennes cantillations synagogales anonymes employées notamment pour la lecture biblique, la psalmodie et la récitation des prières journalières, ceux notés dans le ms. *ENA* et au recto du ms. *Cambridge* appartiennent au corpus des *piyyûṭim*, c'est-à-dire des compositions poétiques religieuses, liturgiques ou paraliturgiques, dont les chantres et les fidèles de la synagogue étaient si friands tout au long du moyen âge. C'est souvent le *ḥazzan* (= chantre de la synagogue) qui est l'auteur et du *piyyûṭ* et de sa mélodie, qu'il compose ou adapte d'un modèle préexistant, en épousant la structure métrique et formelle du *piyyûṭ* [1]. Dans

1. Cf. L. Zunz, *Die Ritus des synagogalen Gottesdienstes*, Berlin, 1859, pp. 5-8.

ces compositions le *ḥazzan* d'alors fut surtout animé par le souci d'apporter du neuf à son auditoire. Aussi, toute tentative de calquer le chant de ces *piyyûṭim* sur le modèle traditionnel des anciennes cantillations synagogales, semble lui avoir été étrangère. Des sources rabbiniques proches de l'époque d'Abdias témoignent d'ailleurs qu'aussi bien en Occident chrétien, qu'en Orient islamique, les *ḥazzanîm* n'hésitèrent guère à introduire des mélodies étrangères dans l'office synagogal [1].

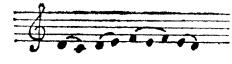
Nous avons déjà relevé que le chant du *piyyûṭ* « mî ʿal har ḥorev » noté dans le ms. *ENA*, et celui du fragment « wa'edaʿ mah », noté au recto du ms. *Cambridge*, sont des compositions dans le style du chant monodique occidental du moyen âge. Si cette seconde pièce est trop fragmentaire pour nous suggérer, à première vue, des parallèles caractéristiques avec ce répertoire, l'analyse de la première pièce comportant la mélodie du *piyyûṭ* « mî ʿal har ḥorev » (ms. *ENA*) nous permet d'y relever des formules caractéristiques que l'on retrouve dans certaines pièces de chant grégorien. Il y a une analogie frappante entre les premiers vers de chacune des six paires de vers du *piyyûṭ* « mî ʿal har ḥorev » et la première période (jusqu'à la césure) des premiers vers des traits du 8^e mode, dont la structure et les matériaux mélodiques suivent, comme on le sait, presque toujours le même modèle [2]. Signalons


1) Ms. ENA 4096 b
Paire de vers 1
Vers 1
Mî al har hô-rev ha- ʿa- mî-dî
"Refrain"
ke-mo -šeh
2) Traits du 8e mode
a) Annuntiate
Quo-ni-am magnus Do mi- nus
b) Ab ortu solis
Et in omni lo-co sacrifi-ca- tur
c) Sicut cervus
Si- ti- vit a-ni-ma me- a

1. Voir par exemple, le responsum n° 281, Pittsburgh, 1954, pp. 73-74, du rabbin Nord-Africain Isaac Alfasi (1013-1103) ; pour les juifs des pays chrétiens voir le *Sefer Ḥasîdîm* (milieu du XIII^e siècle), ed. Wistinetzki-Freimann, Frankfurt a.M., 1924, par. 348, 1348.

2. Cf. P. WAGNER, *Gregorianische Formenlehre* (= GM, II), Leipzig,

surtout l'identité de la formule initiale montante et de la formule finale descendante, d'ailleurs reprise dans le « refrain » *ke-mošeh*. Dans l'exemple ci-dessus nous avons dû transposer l'extrait du « mî 'al har ḥorev » à la quinte supérieure, en *sol*. Mais si nous poursuivons l'analyse de cette pièce, il apparaît qu'elle semble voulue dans le second mode. C'est surtout l'épilogue de structure libre, avec des passages plus mélismatiques (lignes 7-8 de notre transcription), qui confirme que nous nous trouvons dans le second mode, avec corde de récitation *fa* et finale *ré*. D'ailleurs la structure mélodique de la partie « strophique » de cette pièce, comportant les six paires de vers, se prête également à cette interprétation modale, car l'absence de la finale *ré* n'y est qu'apparente. Rappelons la structure de ces six paires de vers : chacune est composée de deux vers rimés, suivis du mot-« refrain » *Ke-mošeh*. Si la formule initiale et la césure marquant la fin du premier vers de chaque paire de vers, commencent avec, et aboutissent à la sous-tonique *do*, la formule finale du second vers, ponctuant la rime, aboutit normalement à la finale *ré* :



La formule du mot-« refrain » *Ke-mošeh* nous ramène ensuite à la sous-tonique *do*, opérant la jonction avec la formule initiale de chaque paire de vers, et ce sera le rôle de l'épilogue avec sa finale sur *ré*, de nous confirmer dans le second mode.

Quelle était l'origine des mélodies de ces deux *piyyûṭim* notés par Abdias ? Il nous semble assez probable qu'il s'agit de compositions, soit d'Abdias lui-même, soit d'un autre compositeur contemporain d'origine occidentale, qui pourrait être l'un de ces *ḥazzanîm* européens dont nous parlerons plus loin, réfugiés en Orient à cette époque des croisades et des persécutions anti-juives en Europe. N. Golb, qui a consulté des musicologues américains [1], proclame qu'il s'agit de pièces du répertoire grégorien qu'Abdias emprunta délibérément pour les adapter à des textes hébraïques. Cependant tant que ces chants n'auront pas été identifiés formellement dans ce répertoire, nous mettons en doute que les ressemblances avec le chant grégorien que nous avons relevées plus haut,

---

1921, pp. 352-368 et pour la littérature postérieure, S. CORBIN, article *Trait* dans *Encyclopédie de la Musique* (Fasquelle), III, Paris, 1961, p. 808 et E. WERNER, *The Sacred bridge*, London, New York, 1959, pp. 529-533.

1. Cf. son article cité note 1, p. 20, qu'il confirma au cours des discussions du Congrès de Jérusalem (voir ci-dessus la fin de la note 1, p. 30).

signifient plus qu'une influence naturelle chez un compositeur ayant été élevé dans un entourage chrétien, qu'il soit juif ou chrétien. Il serait vraiment étonnant qu'Abdias, ce converti au judaïsme, emprunte délibérément un chant du culte des « Incirconcis » [1] qu'il venait d'abandonner, pour l'introduire clandestinement dans le Temple sacré de sa nouvelle religion.

Le fait qu'Abdias a été amené à noter, et peut-être aussi à composer, des chants synagogaux nous incite à croire qu'Abdias était étroitement lié avec le cercle des chantres et maîtres d'école, — deux professions qui allèrent alors souvent de pair. Il est même permis d'envisager, à la lumière des conditions sociales qui régissaient alors l'office du chantre en Orient, qu'Abdias lui-même fut amené à exercer cette profession. Les documents de la Genizah, mis au jour par le Prof. Goitein, lui ont permis de brosser un tableau vivant de la situation de ces *ḥazzanîm* et maîtres d'école à cette époque en Orient et plus particulièrement en Égypte [2]. Nous apprenons ainsi que dans de nombreux cas c'étaient des étrangers et des réfugiés, venus de tous les pays méditerranéens, qui faisaient office de chantres ou d'enseignants. Car « l'émigrant ou le réfugié, bien qu'exerçant une autre profession dans son pays d'origine, était contraint de faire de son savoir une profession » [3]. D'ailleurs nous savons qu'Abdias assurait difficilement sa subsistance. Il n'est pas exclu de penser qu'il a pu trouver une source de revenus en faisant office de chantre ou en enseignant de nouvelles mélodies aux chantres [4]. Cette hypothèse est surtout plausible à la lumière de ce que nous savons sur l'engouement extraordinaire des fidèles pour la *ḥazzanût* et les efforts désespérés des chantres d'apprendre du neuf. Dans l'une des lettres trouvées dans la Genizah, publiée par Goitein [5], nous trouvons un long et très vivant récit des efforts de Judas, maître d'école, pour obtenir les nouveaux *piyyûṭim* que lui réclame son ami le *ḥazzan* Me'îr. Nous apprenons ainsi non seulement que l'on « importait » alors

---

1. C'est ainsi qu'Abdias désigne, péjorativement, ses anciens coréligionnaires, cf. le fragment publié par A. Scheiber (dans l'article cité ci-dessus note 1, p. 24), fol. 1 recto, ligne 14.
2. *Sidrê ḥinnûk*..., Jérusalem, 1962. Signalons que Goitein fait état dans ce livre, pp. 42-43, de notre ms. *Cambridge* mais sans prêter attention à la notation neumatique.
3. *Ibid.*, p. 76.
4. Le fait que l'enseignement de la *ḥazzanût* (art du chantre) fut alors une source possible de revenus en Égypte est attesté par un contrat de l'an 1040, publié par GOITEIN, *ibid.*, pp. 140-142.
5. *Ibid.*, pp. 98-102.

(1214) en Égypte des *piyyûṭîm* de la France du Sud, mais encore que les chantres s'évertuaient autant à plagier leurs collègues, qu'ils prenaient de précautions pour empêcher que d'autres ne « volent » leur *piyyûṭîm*. Dans ces conditions on peut très bien s'imaginer l'aubaine quasi miraculeuse que représentait pour ces chantres la capacité d'Abdias de conserver par écrit des mélodies et de les transmettre. On aurait pu penser qu'Abdias, fils de l'Occident, aurait eu du mal à être accepté en Orient comme chantre ou enseignant, à cause des difficultés qu'il aurait éprouvées à s'adapter à la prononciation hébraïque et à la manière de chanter courante dans un pays oriental comme l'Égypte. Mais le Prof. Goitein, qui a relevé plusieurs cas de Français remplissant les charges de chantres et d'enseignants, précise qu'il n'a trouvé aucune mention de difficultés de ce genre [1].

Si, en ce qui concerne les mélodies des deux *piyyûṭîm*, la question reste ouverte à savoir si Abdias composa ces mélodies ou s'il nota les compositions d'un autre, nous pouvons être certains qu'en ce qui concerne le chant des cinq versets bibliques que comporte le verso du ms. *Cambridge* il ne s'agit pas d'une composition, mais de la notation fidèle d'une cantillation synagogale traditionnelle apprise par Abdias dans l'une des communautés orientales où il séjourna après sa conversion. En effet, dès nos premiers sondages en vue d'identifier cette cantillation nous avons pu constater qu'elle a été fidèlement conservée jusqu'à nos jours dans la tradition orale de plusieurs communautés juives en Orient et dans les pays méditerranéens [2].

Il s'agit d'une cantillation en mode de *mi*, avec finale *mi* et médiante *ré*. Son *ambitus* est limité à la quarte *ré-sol*. A deux endroits seulement elle touche au *la*, en montant : dans le second verset, sur le mot *adonay* (« Dieu ») et dans le dernier verset sur le mot *enôš* (« homme »), et nous ignorons si cet élargissement de l'*ambitus*, à ces endroits, vient pour souligner ces deux mots. Un sondage rapide dans les recueils d'Idelsohn nous a permis de retrouver cette cantillation (mode de *mi*, finale *mi*, médiante *ré*, ambitus *ré-sol* en touchant parfois au *la*) dans la cantillation des Proverbes chez les Juifs de Syrie et la psalmodie des sefardîm

1. *Ibid.*, p. 97.
2. Cependant il nous semble hors de doute qu'Abdias apprit cette cantillation en Orient, et non pas dans son Italie natale, où, comme nous le verrons, elle est également présente dans la tradition orale de nos jours : Abdias acquerra sa formation hébraïque et judaïque, comme nous l'avons vu plus haut, seulement après son émigration en Orient, à Bagdad.

orientaux [1]. Je dois à l'amitié d'A. Herzog de m'avoir signalé un exemple parallèle de psalmodie de ses enregistrements chez les juifs de Djerba [2] et L. Levi a bien voulu attirer mon attention sur des exemples de cantillation de Jérémie et de la bénédiction précédant la lecture publique des sections prophétiques (*haftarah*) de ses enregistrements chez les juifs italiens [3] ainsi que sur la cantillation du cantique de Moïse, notée par F. Consolo, *Libro dei canti d'Israele*, Florence, 1892, p. 9.

1) Ms. Cambridge Jér. 17,7
Ba- rûḵ hag-ge- ver a šer yiv-ṭaḥ ba'do- nay we-ha- yah adonay miv-ṭa- ḥô
2) (Id., Tôledôt han-negînah, p. 220) Syrie
Miš- lê še- lo- moh ben da- wid me- leḵ yiś- ra- el
3) Ps. 91,1 (Id. Thes., IV, p. 227) Séfardîm orientaux
Yô- šev be- se- ṯer 'el- yôn be- ṣel šad- day yiṯ- lô- nan
4) Ps. 95,3 (Coll. A. Herzog 213,10)
Ki el ga- dôl a- do- nay û- me- leḵ ga- dôl 'al kol e- lo- hîm
5) Bénédiction de la Haftarah (Coll. L. Levi, 21, 298) Italie
Ba- rûḵ at- taḥ a- do- nay e- lo- he- nû me-leḵ ha- 'ô- lam
6) Jér., 31,4 (Coll. L. Levi, 59, 808) Italie
'O- d ev- neḵ we- niv- nê- ṯ be- ṯû- lat yiś- ra- el

Dans le tableau ci-dessus nous nous sommes limité à ces exemples [4], comportant tous les signes d'identification que nous avons énumérés ci-dessus. Sans doute peut-on inclure dans cette même famille de cantillation, les lectures prophétiques des juifs d'Alep et la lecture d'*Esther* et de *Ruth* des juifs de Bagdad notées par Idelsohn [5], bien que, dans les premières, l'*ambitus* aît été

---

1. Cf. A. Z. IDELSOHN, *Tôledôt han-negînah ha-'ivrît*, I, Berlin, 1924, p. 220 et *Hebraïsch-orientalischer Melodienschatz*, IV, Jérusalem, Berlin, Wien, 1923, p. 228, n° 320.

2. Ces enregistrements sont conservés à la Phonothèque nationale israélienne (Bibliothèque nationale et universitaire, Département de la Musique), coll. A. H., 213 (10).

3. *Ibid.*, coll. L. L., 59 (808), 21 (298).

4. Pour des raisons techniques l'exemple de Consolo, que l'on peut consulter dans la plupart des grandes bibliothèques, a été omis dans ce tableau.

5. *Hebr. or. Melod.*, vol. IV, p. 232, n° 329 ; vol. II, p. 86, n° 15 et pp. 134-135, n° 180 (Ruth), p. 117, n° 110, et pp. 135-136, n° 182 (Esther).

élargi d'un ton vers le bas, et que dans les seconds nous n'ayons pas retrouvé cette même précision de la césure, au milieu du verset, sur la note *ré*. Mais les exemples du tableau suffiront pour nous convaincre de la fidélité avec laquelle cette cantillation s'est conservée dans la tradition juive.

Conclusion.

Au moment de conclure cette étude nous sommes conscients du fait que des questions importantes attendent encore d'être éclaircies. Nous ignorons notamment les occasions auxquelles furent destinés le fragment du *piyyûṭ* et l'assemblage des versets bibliques du ms. *Cambridge*. En ce qui concerne ce dernier, l'étude comparative avec des répertoires non-juifs, et notamment le chant grégorien, se révélera sans doute fructueuse. Mais notre objet a été principalement limité aux problèmes soulevés par la transcription des notations d'Abdias et à l'étude de l'arrière-plan juif de nos sources. Les premiers résultats de cette étude démontrent déjà que le nouveau fragment de Cambridge découvert par le Dr. Allony est d'une importance capitale pour la recherche musicologique juive. On sait combien cette discipline souffre du manque de documents notés et qu'elle essaye de combler cette lacune en faisant appel aux sources de la tradition orale. Pour la première fois, nous sommes en mesure de corroborer des données fournies par l'ethnomusicologie juive du XX^e siècle qu'il nous est maintenant donné de baser sur le terrain solide d'une source aussi ancienne conservée par écrit. D'autre part, le fait que cette cantillation biblique ait été fidèlement conservée dans la tradition orale plus de huit siècles après sa notation dans la première moitié du XII^e siècle, nous incite à croire qu'elle représentait déjà une tradition juive fort ancienne lorsqu'elle fut fixée par écrit par Abdias, le prosélyte normand.

Israël Adler.